

2013. 185

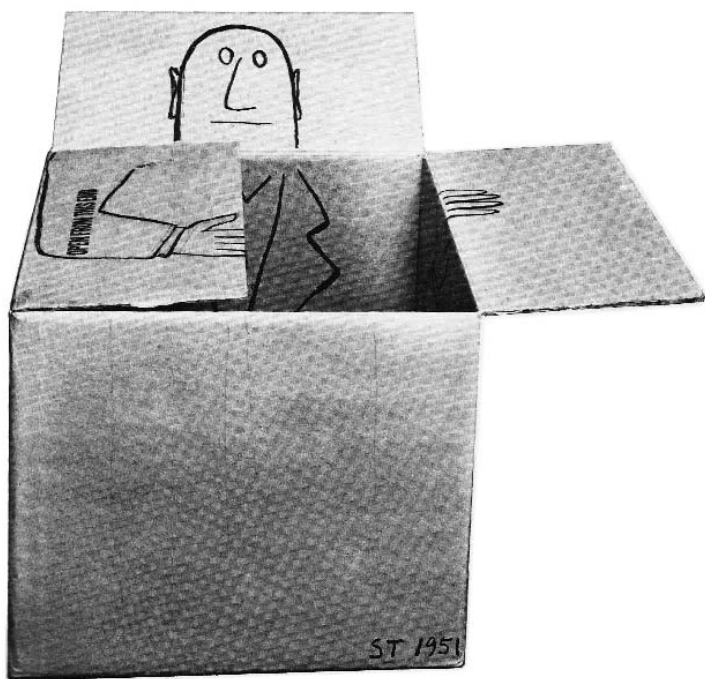
LA LIBERTAD DE LOS FRAGMENTOS

CIRCO

TRES TRAMPAS

DELEUZE, OTEIZA, STEINBERG

MARÍA TERESA MUÑOZ



El filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995), en una entrevista radiofónica realizada en 1988 por Claire Parnet, elige la forma de abecedario para ordenar sus reflexiones y, en primer lugar, habla de una cuestión importante para él, del animal, de la relación entre el hombre y el animal y los términos en que se produce la oposición entre animales y humanos. Otros autores, desde distintas disciplinas, también se han interesado por la condición específica del animal, es el caso de Franz Marc o Theo van Doesburg desde la pintura, el de Saul Steinberg en sus dibujos, o el de Jorge Oteiza en su teoría estética. También lo han hecho Thorstein Veblen desde la sociología y la economía, William Morris desde la literatura y la arquitectura y Hugo Häring desde la práctica arquitectónica. Cada uno de estos autores tiene un discurso propio, pero con frecuencia existen superposiciones, oposiciones o relaciones que hacen de esta cuestión un área de reflexión interesante para la arquitectura.

Gilles Deleuze plantea la oposición entre animales y humanos sobre la base del reconocimiento de que todo animal, o al menos gran parte de ellos, posee un mundo propio, a veces extraordinariamente reducido. De una naturaleza inmensa, el animal selecciona, extrae muy pocas cosas, que le son específicas, y así crea su mundo particular. Con respecto al hombre, que vive la vida de todo el mundo, que no tiene territorio propio, el animal impresiona por lo reducido de su ámbito vital, dice Deleuze. Las fieras, los llamados animales salvajes, los más nobles, son en su mayoría territoriales y construir un territorio por medio del color, las posturas, los sonidos, equivale al nacimiento de cualquier forma de arte. La génesis de la obra de arte estaría relacionada entonces con esa condición, no humana, del animal destacada por Deleuze,

su capacidad para constituir un territorio propio por medio de la emisión y la respuesta a determinados signos o señales. En parecidos términos se han pronunciado los pintores Franz Marc y Theo van Doesburg quienes, desde sus respectivos puntos de vista, han aludido a la capacidad de los animales para constituir, con sus movimientos, sus ritmos, sus formas, las bases de arte más auténtico.

La territorialidad de los animales tiene una gran importancia para la arquitectura, ya que cualquier habitat construido para albergar animales fuera de su propio ámbito natural supone una actuación sobre su territorio particular, algo que no sucede con el hombre. En particular, las jaulas, destinadas en principio solo a los animales, son arquitecturas que eliminan el territorio propio del animal para sustituirlo por otro controlado permanentemente por el hombre. En las jaulas, no se trata de conseguir un ámbito vital más o menos grande, ni de sustituir sus condiciones naturales por otras artificiales, sino de colocar al animal bajo una visibilidad constante y un control exterior. Por eso existen tantas formas posibles para las jaulas, desde las extensas áreas abiertas y cercadas hasta los pequeños habitáculos ligeros formados por alambres o ramas.

En relación con este tema, Gilles Deleuze afirma que no existe territorio sin un vector de salida de este territorio, y sin un esfuerzo por reterritorializarse en otro lugar o en otra cosa y, junto a su colaborador Félix Guattari acuña un concepto clave, el de desterritorialización, una palabra difícil aunque, como él mismo señala, con precedentes en la literatura, en el término "outlandish" empleado por Herman Melville, autor de Moby Dick. El problema del territorio del animal no se identifica únicamente con un marco físico, sino que se

extiende a otros ámbitos como, por ejemplo, al campo de la música, donde el propio Deleuze señala formas de salida y entrada a un territorio en el llamado ritornelo de una tonadilla o la recuperación de un territorio en el lied. Pero obviamente afecta de una manera especial a la arquitectura, en la que se produce de manera específica una actividad constructiva destinada a anular, transformar o crear un determinado territorio.

Por otra parte, señala Deleuze, el animal se encuentra siempre al acecho, es un ser fundamentalmente al acecho, no descansa. Por eso el hombre, en sus relaciones con el animal, se ve obligado a situarse en el límite, a reconocer al animal y casi a ser él mismo un animal. Es lo que sucede con los cazadores, los verdaderos cazadores, que tienen con el animal una relación animal. El cazador debe apartar al animal individual de la manada o del rebaño en el que vive, con el que se mueve, para lo que él mismo debe adoptar una posición en la manada, fuera de ella, al lado o en el centro de la manada. Y esto conduce a una situación, una construcción o una arquitectura, que es una respuesta directa a la condición territorial de los animales y a su permanente estado de alerta. Es la trampa, un auténtico elemento límite del territorio y el mecanismo más efectivo de desterritorialización. La trampa es, en consecuencia, lo más opuesto a la jaula, aunque morfológicamente sea muchas veces semejante a ella, en cuanto la trampa tiene un lugar y un tiempo concretos que contradicen el espacio genérico, no localizado, de la jaula y su detención del movimiento temporal. Si la jaula es espacio, la trampa es lugar, si la jaula es indefinición temporal, la trampa es instantaneidad.

El escultor Jorge Oteiza (1908-2003) ha estudiado en sus escritos la coincidencia, en su origen etimológico, entre

el arte y la trampa, entre el artista y el tramposo. La trampa, y también el arte, lo que busca es atrapar algo en un tiempo y lugar concreto, sacar a alguien de su propio territorio, establecer un límite donde se producirá una intensificación de las actividades sensoriales, o al menos de alguna de ellas. Las cuevas prehistóricas eran trampas para los animales, el hombre dibujaba imágenes de caballos, ciervos o bisontes sobre las paredes de las cavernas para atraparlos e incorporarlos a un ámbito distinto, mítico, ritual, en definitiva humano. Y es igualmente una trampa cualquier tipo de representación, especialmente aquella que elimina la corporeidad y la sustituye por la apariencia, como ha señalado Alois Riegl, particularmente la representación de animales que constituye la base de gran parte de la decoración. La trampa es un mecanismo de alienación y también de individualización, que puede servir como paso previo a la jaula, convertirse ella misma en jaula o agotar su condición de recinto en su propia condición temporal. A diferencia de la jaula, la trampa casi siempre requiere un lugar específico, una topografía que es manipulada con el fin de engañar al animal y hacerle prisionero. Pero ni la jaula ni la trampa son estrictamente sinónimos de prisión.

La arquitectura destinada a los animales, y en particular la jaula y la trampa, supone en mayor medida que la destinada a los humanos una alteración brusca del territorio, pero, mientras que la jaula busca un estado permanente, la trampa persigue provocar un acontecimiento, un cambio, que podrá más tarde desembocar en la jaula. La trampa es un impulso constructivo, es activa, en tanto que la jaula es paralización y control y, si ambas producen el mismo efecto de alteración del territorio del animal, lo hacen prisionero, cada una de ellas posee rasgos

específicos que sobrepasan la función misma de encerrar, aislar, sacar a un individuo de su propio marco vital. La jaula y la trampa, a menudo realizadas con medios materiales extraordinariamente ligeros, exigen siempre un control exterior y, en consecuencia, un estado de alerta permanente por parte del vigilante, algo que no es necesario en las prisiones construidas con gruesas paredes macizas.

Los movimientos de territorialización y desterritorialización a los que alude Deleuze como característicos de los animales tienen que ver las idas y regresos del hombre al paisaje que describe Jorge Oteiza y que se producen en el proceso formativo de una cultura. Como Deleuze, Oteiza fija su atención también en los animales salvajes, las fieras, como oponentes o aliados del hombre en su construcción de una mitología y habla de animales negativos, como la serpiente, y positivos, como el búho o el jaguar. El hombre debe habitar primero fuera de sí mismo, de su propio cosmos, para después regresar y crear su residencia definitiva, su propio lugar sagrado. En este proceso de salida y regreso, el hombre busca una alianza con el animal, para crearse a sí mismo, un nuevo ser capaz de sobreponerse a la muerte. El tótem y la máscara suponen así la perfecta fusión de dos rostros aliados, el del hombre y el del animal, y la culminación del proceso de instalación del hombre en el paisaje. La máscara oteiziana es una auténtica trampa, una construcción humana destinada a capturar al animal, identificarse con él y sacarle de su propio territorio y, como consecuencia de esta alianza entre el hombre y el animal, surge una nueva relación con el paisaje, condición imprescindible para la aparición de una nueva cultura y un arte nuevo.

Desde su propio punto de vista, Jorge Oteiza insiste en la

importancia de la relación entre el hombre y el animal y en el concepto de trampa, ahora identificada con el de hueco, el hueco-trampa del cazador. Desde un análisis lingüístico, a la raíz -arr se le atribuye el significado de hueco o hueco-madre, del que se derivarían los términos arran o arana, hueco-trampa, arte, oficio de cazador o hacedor de trampas, e incluso arteme o arquitecto, hacedor de huecos. Pero lo interesante de esta insistencia de Oteiza en el concepto de trampa como fundamento de la actividad artística es la identificación de esta con el hueco, un hueco en la tierra en cuyo fondo caería el animal perseguido por el cazador. Incluso se llega a hablar de otro término, be-arr, que significaría la necesidad de alimento de ese animal caído en el hueco-trampa del cazador. El artista es, para Oteiza, un hacedor de trampas, y los mecanismos constructivos de la trampa serían para él fundamentalmente dos, el hueco y el muro. La trampa se construye por tanto mediante un corte en el terreno dando lugar a un hueco, que se cubrirá de ramas para engañar al animal, y en el que finalmente este caerá víctima de las artes del cazador, viéndose privado de su libertad, pero sobre todo privado de su propio territorio.

A diferencia de Gilles Deleuze y Jorge Oteiza, el dibujante Saul Steinberg (1915-1999) ha fijado su atención más en los animales domésticos que en las fieras, en los animales salvajes. Steinberg dice que los perros y los gatos están hechos por el hombre y ellos son el objeto más frecuente de sus dibujos, aunque también dibuje leones, águilas o cocodrilos. Los animales de Steinberg son representaciones que han sido despojados, incluso antes de llegar al papel, de su propia realidad y también de su propio territorio, conviven con el hombre y con frecuencia adoptan actitudes y comportamientos humanos. Los leones aparecen formando parte

de escudos de armas, petrificados sobre pedestales o enjaulados, mientras que los cocodrilos desfilan en perfectas formaciones militares. El arte de Saul Steinberg, considerado por muchos como un arte menor, la ilustración, incide profundamente en las relaciones entre animales y humanos, casi siempre presentadas de una forma enigmática. Es el caso de ese dibujo en que aparece un enorme y tranquilo león enjaulado que es observado por un hombre que lleva atado por la correa a un inquieto y diminuto perro que no para de ladrar.

Todo cuanto existe nace del arte, es una invención humana, este es el concepto fundamental aplicado por Steinberg a su trabajo, el de la transformación de la ficción en realidad a través de la representación. Los animales entran en la sociedad a través de la alegoría, como los leones de los escudos heráldicos, el águila como emblema de los billetes de dólar americanos o las tortugas prestando sus caparazones como pedestales o los peces convertidos en esfinges. Los gatos, los animales preferidos de Steinberg, no son más que hombrecillos con bigotes que se creen personas y se comportan como tales. Los perros son gatos algo más importantes y los caballos se funden con los humanos hasta convertirse en centauros de las más diversas formas. Los animales sirven a Steinberg como ilustración del deseo universal de convertirse en otro, en otra cosa, un deseo que se manifiesta de manera especial en el disfraz, en la máscara. La máscara hace sentirse a la vez atrapado y protegido y el propio Saul Steinberg ha utilizado con frecuencia una máscara-bolsa para retratarse, una simple bolsa de papel en la que él mismo ha dibujado sus rasgos. La máscara de papel de Steinberg, como la de Oteiza que funde los rostros del hombre y el jaguar, lo que busca es conseguir la estabilidad en contra del cambio

incesante, de lo efímero.

Para Steinberg, los medios de representación son instrumentos para conformar la realidad. Así dibuja una serie de gatos agarrados a los barrotes de una jaula, que no es sino la hoja de papel rayado sobre la que se han dibujado los gatos. O, explotando la cualidad reconocida de los gatos como animales curiosos, sitúa a uno de ellos dentro de un número cuatro, una forma a la vez cerrada y abierta, que se convierte en una trampa para el animal. El papel pautado de música sirve también como marco de otros animales o la cuadrícula de una hoja de cuaderno se convierte en una fachada de rascacielos sin más que añadir unos trazos en la base y en la parte superior. La jaula y la trampa, en este caso, están construidas ambas con medios gráficos, con líneas tan inmateriales como las de los contornos de las propias figuras de animales atrapados por ellas. En los dibujos de Saul Steinberg, verdaderos juegos de apariencias, resulta difícil distinguir entre jaula y trampa, aunque los gatos encerrados por la retícula parezcan más definitivamente enjaulados que momentáneamente atrapados, mientras que la utilización de un disfraz o una máscara podría identificarse mejor con la trampa que saca al hombre o al animal fuera de su ámbito propio para proporcionarle una nueva identidad.

Steinberg comparte con Oteiza su concepción de la máscara como fusión de rostros del hombre y el animal, si bien el primero humaniza los animales mientras que el segundo animaliza a los humanos, y Steinberg trata más los animales domésticos que los salvajes, los animales míticos preferidos por Oteiza. La alianza entre hombre y animal es en ambos la condición para la construcción de una nueva identidad y por tanto de una nueva sociedad. Mediante la máscara, a través del disfraz, el hombre se apodera del

animal y lo aparta de su mundo propio, convirtiéndole en materia de sus propios mitos en el caso de Oteiza y en agente de sus usos sociales en el caso de Steinberg. La trampa es la máscara en la que se convierte el animal por medio de la acción humana, una trampa que aunque surja en un instante, está destinada a perdurar y a desterrar definitivamente al animal de su propio mundo, de su propia vida. Y desterrar es lo mismo que desterritorializar, en la terminología de Deleuze, es activar ese movimiento de salida del territorio que él mismo considera el fundamento de cualquier tipo de creación artística.

La trampa es tanto un concepto como una forma, es idea y también arquitectura, y Gilles Deleuze formula la condición fundamental para que exista la trampa, debe haber siempre una diferencia de energía, el salto entre dos situaciones distintas, en definitiva, un límite que marque el paso de un territorio a otro. Una presa, un salto de agua que produce energía a través de la caída de un nivel a otro del terreno de una gran cantidad de agua puede ilustrar este concepto de trampa de Deleuze como límite territorial que, una vez cruzado, impide volver a la situación anterior, que supone la creación de un territorio nuevo, como el curso del agua que no puede volver a la presa una vez lanzada fuera de ella. Es la misma condición irreversible que reconoce Jorge Oteiza en la fusión mítica entre el hombre y el animal, o la fusión de tipos distintos de objetos para dar lugar a la obra de arte, una especie de fusión química que produce otra cosa y que no admite volver atrás. Pero para la trampa, en que están implicados también el hombre y el animal y que él mismo identifica con la creación de la obra de arte, Oteiza propone incluso una forma arquetípica, la del hueco en el terreno, un corte vertical que con el fondo horizontal configura el diedro fundamental de sus

cajas metafísicas. La diferencia de energía, el salto territorial de Deleuze es para el escultor Oteiza el diedro formado por la pared vertical que construye un vacío en el terreno y el fondo horizontal de este hueco destinado a recoger la caída del animal y a hacerle prisionero. Sin embargo, todavía falta un ingrediente más para la construcción de la trampa, es el engaño, un engaño que Oteiza considera una cualidad indispensable del hombre cazador y también del hombre artista. Utilizando medios exclusivamente gráficos, Saul Steinberg es capaz de construir un entramado destinado a engañar al animal y a hacerle caer en la trampa que le ha tendido el hombre. Las tramas del papel pautado o las retículas geométricas que encierran a los gatos o a otros animales son el equivalente a los entramados vegetales que los cazadores colocan sobre las trampas excavadas en el suelo para hacer desplomarse el animal al pasar por encima de ellas. Una vez capturado el animal, la trampa pierde su razón de ser, deja de existir como arquitectura, ya que es una construcción transitoria que en todo caso dejará paso a la jaula como habitat permanente del animal. En todo caso, la trampa podrá ser reconstruida si no es destruida, en definitiva, deberá ser repensada de nuevo en función de unas condiciones territoriales distintas y de la necesidad de inventar una y otra vez nuevas formas de engaño.

María Teresa Muñoz

2013

Circo es una publicación editada por CIRCO M.R.T. Cooperativa de ideas, integrada originalmente por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón.
Con la colaboración de Jesús Vassallo. Calle Artistas 59, 28020 - Madrid.

Ilustración de la primera página: Saul Steinberg, 1951